La marche, instrument du désapprendre

Par Lise Saladain
Avec les contributions de :
Emmanuel Eggermont, Anna Massoni, Sonia Garcia et Charles Pietri

Par le prisme de l'usage de la marche dans le travail de création d'Emmanuel Eggermont, d'Anna Massoni, de Sonia Garcia et de Charles Pietri, Lise Saladain nous propose d'actualiser le concept de « corps disponible » pour comprendre l'idée du désapprendre. La marche est fondatrice chez ces quatre chorégraphes. Ils pensent ici chacun différemment son rôle comme matière ou moyen...

Aujourd'hui où le *power-walk* fait fureur aux États-Unis et où le *thinking-walk* devient un outil de management, cette invitation de la revue *Repères, cahier de danse* à ausculter le rôle de la marche dans des démarches artistiques – qui y sont liées de près ou de loin – est nécessaire. Il appartient à la communauté de la danse d'interroger certains éléments constitutifs de l'acte de création pour ne pas se voir confisqué, par certains phénomènes sociétaux, des éléments qui la structurent. C'est par l'entrée de la diffusion des savoirs et du travail de création comme formation informelle du danseur que nous aborderons cette question. Considérant, après étude, que le parcours du danseur consiste en l'exercice continu du « désapprendre »[1] – c'est-à-dire en un renouvellement permanent des possibilités du corps, du mouvement et des formes artistiques, ou dit autrement, que la carrière de l'interprète ne s'envisage plus sur le mode du cumulatif (plus de compétences), mais sur celui de la déconstruction (capacité à oublier et à se reconstruire corporellement) – nous allons examiner en quoi cet acte, la marche, en est un des instruments. Pour saisir ce rôle que joue la marche dans la constitution de cette aptitude, et après une approche liminaire des ruptures esthétiques et des *idéologies*[2] qui l'ont produite, nous nous sommes entretenues avec quatre chorégraphes, Emmanuel Eggermont, Anna Massoni, Sonia Garcia et Charles Pietri, pour explorer cette question dans la réalité de la création.

Marche, liberté et contre-culture

> « Une sorte de révélation me vint à l'hôpital. J'étais malade à New York. Je me demandais où j'avais déjà vu des demoiselles marchant comme des infirmières. J'avais le temps d'y réfléchir. Je trouvai enfin que c'était au cinéma. Revenu en France, je remarquai, surtout à Paris, la fréquence de cette démarche ; les jeunes filles étaient françaises et elles marchaient aussi de cette façon. En fait, les modes de marche américaine, grâce au cinéma, commençaient à arriver chez nous. »[3]

L'évolution historico-esthétique des conceptions liées au corps en danse met en évidence une permanence fondamentale : celle de la revendication/imposition de certaines formes de liberté. Chaque rupture esthétique porte en soi un renouvellement de *corporéités* et de l'acte de marcher. La marche, moteur du déplacement, se transforme. Quatre moments sont déterminants dans cette transformation. Dans une période allant de 1890 à 1930 on assiste à une libération du corps dans une époque où les artistes questionnent la condition corporelle de l'homme moderne. Le changement de paradigme majeur survenu dans le champ chorégraphique se situe dans la rupture opérée entre le corps du ballet classique et celui de la danse libre[4]. Moment que nous nommons *naturaliste* et qui se caractérise par le basculement d'une marche de plus en plus sophistiquée – dont le passage sur pointes en marque le paroxysme – à un mouvement dans lequel les danseurs évoluent pieds nus à la recherche d'un geste

1. Chopin, M.-P. & Saladain, L. « La formation des artistes, un "modèle" pour la formation des enseignants. Ou l'expérience du désapprendre chez les danseurs contemporains », in *Recherche & formation*, n°86, dossier : Projets artistiques et formation des enseignants, ENS Éditions, 2017.
2. Au sens d'Althuser, c'est-à-dire des idées à but pratique.
3. Mauss, M. (1934). *Les techniques du corps*, Journal de Psychologie, 32(03/1936), p. 368
4. Isadora Duncan fait notamment rupture en 1903 avec son manifeste pour *La danse du futur*
5. Dont des artistes du Bauhaus. École d'art allemande, regroupe toutes les catégories d'arts visuels. Kandinsky, Paul Klee, Lothar Schreyer, Laszlo Moholy-Nagy, Josef Albers et Oskar Schlemmer sont autant d'artistes et de théoriciens qui ont rejoint cette école. Elle est créée par l'architecte Walter Gropius en 1919 au moment de l'instauration de la République de Weimar. Successivement établie à Weimar, Dessau puis Berlin, elle est fermée en 1933 lorsque Hitler devient chancelier.

et d'une marche dits « naturels ». Une forme d'émancipation de la technique. Le moment *expressionniste* qui suit affirme l'individualité comme nécessitant la maîtrise de son intériorité. C'est le travail d'expression qui prime. La marche est utilisée pour caractériser la puissance du groupe, le chœur.

À partir de 1930-1933, afin d'échapper au nazisme montant, grand nombre d'artistes allemands[5] quittent leur pays pour se réfugier notamment aux États-Unis. Porteurs d'idées artistiques novatrices et recouvrant une certaine forme de liberté de penser, ils vont – tout en se confrontant à une nouvelle réalité économique en crise et à sa manière très inégalitaire (puritaine et raciste) – transposer leurs recherches artistiques sur le sol américain en ouvrant des écoles ou participant à la fondation de lieux utopiques. Cette utopie démocratique – engendrée, aux États-Unis, dans un climat d'instabilité sociale et de contestation politique, par des lieux d'expérimentation pédagogique et artistique tels le Black Mountain College (fondé en 1933) et quelques années plus tard la Judson Dance Theater (fondée en 1962[6]) et The Grand Union (fondée en 1970) – a remis en question autorité et positions hiérarchiques à la fois dans l'acte de création et dans la relation interprètes/spectateurs. Elle prônait une expérience collective et une mise en recherche du partage sensible. Les années 1960-1970 et le courant de la postmodernité en danse s'inscrivent dans l'idéologie de la contre-culture. L'utilisation de la marche comme mouvement inaugural, non spécialiste, ordinaire et commun, a ouvert, dans le champ chorégraphique, les voies de la *déhiérarchisation* des corps et de la danse. Après ce moment *militant* où l'enjeu était de s'affranchir ensemble, les années 1980-1990 voient l'avènement de la notion de singularité. Dans ce moment *institutionnel*, chaque chorégraphe compose une écriture particulière qui pourrait être caractérisable à travers la démarche (au double sens du terme) que le chorégraphe transmet aux danseurs. De 1930 à 1990 le corps traverse des révolutions collectives.

Les années 1990 signent un nouveau moment esthétique immergé dans un monde néo-libéral. On peut alors voir apparaître une nouvelle conception du corps, attendu par les chorégraphes chez les danseurs pour créer, et produit par les situations de création proposées, celle de « corps disponible »[7] construit par l'exercice répété du « désapprendre ».

Quels liens existent-ils entre marche, corps disponible et désapprendre ? Quelles idéologies fondent actuellement le travail de la marche chez les chorégraphes ? Qu'est-ce que l'usage de la marche par des créateurs contemporains révèle de la danse actuelle ?

Un espace de remise en jeu des savoir-faire

Pour approfondir ces questions nous nous sommes entretenues avec Emmanuel Eggermont[6], Anna Massoni[7], Sonia Garcia[8] et Charles Pietri[9] (c'est deux derniers font partie de La Tierce[10] et ont été interviewés ensemble). Chorégraphes et interprètes, ils ont en commun la volonté d'échapper à la profusion spectaculaire et de développer une forme d'acuité perceptive chez le spectateur. Leurs démarches artistiques allient créations et performances. Le rôle de la marche dans leur processus de recherche est pour autant hétérogène et plus ou moins prégnant. Pour La Tierce la marche est une matière. Actuellement en travail sur leur prochaine création, *D'après nature*, la marche en est le point de départ. Charles Pietri précise en parlant du travail de La Tierce : « Toutes les danses que nous écrivons partent de la marche ». Sonia Garcia ajoute : « Elles se développent sous nous ». Pour Anna Massoni et Emmanuel Eggermont la marche est un moyen. Anna Massoni, quand elle évoque sa création en cours, *Unplugged*, parle de la marche comme un « mouvement médiateur », comme un moyen « de mesurer la distance avec le spectateur ». Avec la marche, elle compose différents degrés d'empathie avec le public. Pour Emmanuel Eggermont, dans *Polis* (pièce qu'il crée en 2017), « la marche a une force incroyable pour déplacer la perception d'un même geste d'un endroit du plateau à un autre », comme un révélateur.

Même si leurs conceptions de la marche diffèrent, nous pouvons relever deux points communs aux trois entretiens que nous avons réalisés avec ces artistes. Tout d'abord, que dans leur travail de création, ils ne considèrent pas la marche comme un mouvement quotidien et ordinaire. De plus, que dès lors qu'ils abordent explicitement la marche, mouvement a priori simple et commun à tous, ils se trouvent face à un travail qu'ils disent complexe et délicat.

À l'appui de ce constat, quatre idées fécondes à notre réflexion ont émergé de notre conversation avec nos interviewés.

6. Lors de la présentation chorégraphique de Steve Paxton.

7. Concept que j'ai développé dans ma thèse de doctorat, *Approche critique du « corps disponible » dans le champ chorégraphique*. Une contribution à l'étude des modes de structuration du monde de la danse par l'entrée de la diffusion des savoirs, soutenue le 19 janvier 2017, à l'Université de Bordeaux, https://www.theses.fr/200243276

8. Chorégraphe de la compagnie Anthracite, il s'est formé à la danse contemporaine au CNDC d'Angers. Il collabore notamment avec Raimund Hoghe et développe ses propres projets chorégraphiques depuis 2007.

9. Chorégraphe de la compagnie Arrangement Provisoire, elle s'est formée à la danse contemporaine au CNSMD de Lyon. Elle travaille, ou a travaillé, comme interprète avec Johanne Saunier, Yuval Pick, Noé Soulier et Vincent Weber et développe son propre travail de création depuis 2009.

10. Co-chorégraphe de La Tierce, elle s'est formée à la danse contemporaine au CNDC d'Angers. Elle travaille avec Olga Dukhovnaya, Katerina Andreou, Julie Nioche, Emmanuelle Huynh, Emmanuel Eggermont, Rémy Héritier.

11. Co-chorégraphe de La Tierce, il s'est formé à la danse contemporaine au CNSMD de Lyon. Il travaille avec plusieurs compagnies ADN Dialect, Rabbit research, Cie Juha Marsalo, theatro instabile di Aosta, Eolie Songe.

12. Association de chorégraphes et danseurs portée par Sonia Garcia, Séverine Lefèvre et Charles Pietri implantée à Bordeaux depuis 2014.

Polis, d'Emmanuel Eggermont. © Jihyé Jung.

Lisa Saladain est danseuse et pédagogue pendant près de vingt ans, elle est actuellement directrice déléguée de la Manufacture – CDCN à Bordeaux. Par ailleurs docteure en Sciences de l'Éducation à l'Université de Bordeaux dans le Laboratoire Cultures et Diffusion des Savoirs, elle observe, eu égard à son engagement pour les questions éducatives et pédagogiques en danse, de quelle manière les connaissances se fabriquent et les savoirs se transmettent et se transforment dans diverses situations structurant le champ de la danse. Sa thèse soutenue, en 2017 sous la direction de Marie-Pierre Chopin, porte sur une approche critique du « corps disponible » dans le champ chorégraphique : une contribution à l'étude des modes de structuration et recomposition du monde de la danse par l'entrée de la diffusion des savoirs.

Elles sont les suivantes :

> « La marche est quelque chose que l'on attaque [en tant que danseur], muni d'une certaine expérience, pour en profiter pleinement, et pour ne pas qu'elle ne nous devienne étrangère. »
>
> **Extrait d'entretien, Emmanuel Eggermont**

Ces mots d'Emmanuel Eggermont, nous renvoient aux écrits de Mabel Todd. Elle nous rappelle dans son ouvrage *Le corps pensant* que « [l]a marche et la parole sont deux exploits communs à toute l'humanité. Aussi simple qu'il y paraisse, leur acquisition nécessite pourtant un dur labeur, très rarement compris par ceux qui les pratiquent avec une parfaite aisance et un savoir-faire inconscient »[12]. Mais ce n'est pas tant son acquisition qu'Emmanuel Eggermont exprime ici que la complexité de la déconstruction d'un savoir-pratique, le nécessaire décentrement que cela provoque chez l'individu, voire l'abandon de certains savoir-faire incorporés qu'entraîne le travail profond de la marche chez un danseur.

> « La marche dit tellement où l'on se situe, qu'elle ne peut pas rester un impensé pour le chorégraphe »
>
> **Extrait d'entretien, Anna Massoni**

Anna Massoni creuse, là, la notion d'expérience avancée par Emmanuel Eggermont, à la fois en tant que chorégraphe et interprète. Elle nous explique, dans le courant de son entretien, que lorsqu'elle est interprète pour d'autres chorégraphes, même si le travail de « la marche n'est pas évoqué directement », elle va tenter de le décrypter et d'anticiper leurs attentes. Pour elle « chaque chorégraphe possède son esthétique de la marche ». Elle ajoute qu'elle s'investit consciemment dans sa marche, comme « mode d'être » sur scène. Pour elle une marche peut faire basculer une pièce vers une autre esthétique.

> « Travailler une marche qui ne s'expose pas, mais qui se laisse voir. »
>
> **Extrait d'entretien, Charles Pietri**

Avec cette mise en perspective Charles Pietri énonce une tension qui existe dans le champ chorégraphique aujourd'hui entre la virtuosité (qu'il exprime à travers cette notion d'exposition) et l'ordinaire (lorsqu'il parle de se laisser voir). Cette forme de paradoxe à devoir travailler quelque chose qui pourrait paraître commun et donné à chacun, « se laisser voir ».

> « La marche permet à l'interprète de rechercher un état de disponibilité, afin d'être poreux aux gestes en train de flotter... Ne pas avoir d'attente comme dans la marche. »
>
> **Extrait d'entretien, Sonia Garcia**

À la question : « Vous avez dit que la marche pouvait générer un état particulier chez l'artiste et chez le spectateur. Pourriez-vous qualifier cet état ? ». Sonia Garcia répond que pour elle, la marche produit un « état de disponibilité » chez l'interprète, nécessaire à la perception des gestes qui sont transmis lors de la situation de création. Cet état de disponibilité serait nécessaire à l'interprète pour produire le mouvement attendu par le chorégraphe. Cet état de disponibilité se transposerait, selon elle, chez le spectateur, par le fait de ne pas fabriquer d'attente dans le rapport qu'il entretient avec l'œuvre, et lui permettrait d'être « poreux » au contexte.

Cet examen du travail sur la marche nous apprend que, pour les quatre chorégraphes interviewés, celui-ci consiste en un espace de remise en jeu des savoir-faire. En ce sens, il permet, au cœur de la situation de création, d'accéder à l'aptitude de déconstruction/recomposition constitutive du *corps disponible* produit par le danseur. Plus précisément, le *corps disponible* correspond, là, à la nécessité, pour l'exercice de la production chorégraphique, que le corps de l'interprète puisse se défaire des savoirs acquis précédemment au cours de sa formation et qui lui ont permis paradoxalement d'entrer dans le métier de danseur. Le savoir *corps disponible* relève, en quelque sorte, d'un processus d'ajustement aux situations de création, grâce à des capacités développées au cours de la carrière d'interprète, telles que le décryptage, le décentrement, l'abandon, l'anticipation, la combinaison, etc. Ceci renvoie à l'idée selon laquelle tout danseur devrait pouvoir désapprendre sa corporéité pour se mettre « en recherche » d'un autre corps au moment d'intégrer une création. En somme, pour désapprendre, il faut avoir appris. C'est cette disposition à remettre en jeu le savoir le plus incorporé chez le danseur, et inhérente à l'exercice répété du « désapprendre » que met en travail la marche.

Je remercie Marie-Pierre Chopin pour sa collaboration à la réflexion présentée dans cet article concernant le concept de « désapprendre ».

12. Todd, M. E. (2012). *Le corps pensant*, [traduction : Argaud, E. & Luccioni D.] 1re édition : 1937, Contredanse, Bruxelles, 379 p., p. 245

D'après nature, de La Tierce. © Pauline Larivière.

Unplugged, d'Anna Massoni. © Cynthia Lefèvre.



